

O některých vlastnostech pěveckého sboru

Úkolem této stati je poukázat na dvě charakteristické, a tím i zajímavé vlastnosti pěveckého sborového materiálu, kterými se liší — někdy velmi nápadně — od materiálů nástrojových. Praktikům jsou pochopitelně tyto vlastnosti dobře známy, v teoretických pojednáních se jim však zatím, pokud vím, nevěnovala pozornost. K slovu „materiál“ podotýkám, že je ho tu užito v původním smyslu, tj. rozumí se jím rozeznělá hmota.

Při úvaze o sborovém materiálu nemůžeme pochopitelně nechat stranou, že sbormistr může pracovat s různě velkým obsazením. V této stati nemáme na mysli malé obsazení, tj. tzv. komorní sbor (tím méně pak madrigalový soubor), nýbrž velké obsazení vyspělých koncertních těles, tedy u mužských sborů 50—60 pěvců, u smíšených kolem sta i více.

Jak je v teoretických úvahách obvyklé, vyjdeme z jevu, který nám podává zkušenost: je známo, že při poslechu hudby — ať vokální nebo nástrojové — se nám ukazuje celkový zvuk jako různě *syťý*. Tak mluvíme o zvuku řídkém (nebo dokonce „hubeném“), sytém, ale i přesyceném, „přecpaném“. Poznamenejme výslovně, že jde o sluchový dojem, nikoli o dojem získaný pouhým pohledem do not. Uvedená charakteristika ukazuje, že sytost se nám jeví jako různě odstupňovaná, takže můžeme mluvit o různé *míře sytosti*. Tato míra je dána dvěma faktory:

1. *Vertikální hustotou hudební sazby*. Hustota závisí pochopitelně především na počtu hlasů: čím více hlasů má daná sazba, tím sytější se jeví úhrnný zvuk. Záleží však i na vzájemné dispozici hlasů: čím těsněji jsou hlasy u sebe, tím nasycenější je zvuk. Je-li např. akord v tzv. těsné poloze, zní „plněji“, než je-li v poloze široké. Mezi těmito dvěma dispozicemi je ovšem řada mezistupňů: těsnou polohu akordu lze postupně „odtěšňovat“ až k široké poloze.

2. *Materiálem, v němž sazba zní*. Zkušenost s pěveckým sborem ukazuje, že úhrnný zvuk se jeví jako dostatečně syťý i tehdy, je-li sazba dosti řídká. K takové sazbě patří např. čtyřhlas přibližně s oněmi distancemi hlasů, jaké právě najdeme u běžně stavěných akordů v široké poloze. Tato charakteristika se ovšem netýká jen faktury akordické, tedy homofonní, nýbrž i polyfonie.

Popsaný jev pozorujeme pochopitelně především u takového materiálu, ve kterém se dá se širokou polohou pracovat, tedy u mužského a zejména

smíšeného sboru. Praktikům je dobře znám a někdy je svádí i k tvrzení, že „nejlépe zní ve sboru čtyřhlas.“ To je ovšem přehnané: už na renesanční tvorbě je vidět, že velmi dobře zní i větší počet hlasů, a v soudobé tvorbě najdeme běžně např. efektně znící akordy o osmi, deseti hlasech. Za správnou lze však označit formulaci, že ve sboru postačí čtyřhlas plně nasytit zvuk, a to i v dosti řídké sazbě. Jak silně se na úhrnném dojmu sytosti podílí sám znící materiál, lze prokázat velmi jednoduše: hrajeme-li čtyřhlas, vedený v dostatečně široké poloze, na klavír, je celkový zvuk nápadně chudý, „hubený“. Tuto zkušenost má každý, kdo lektoruje sborové novinky. Jako příklad uvedeme tyto takty Foersterova smíšeného sboru *Vzhůru vstaňte, spáči!* (op. 112, čís.1, takty 15. a 16.):

Notový př. 1

ze ži - vo - ta ra - duj - te se, vzhů - ru, spá - či,
 ra - duj - te se spá - či,

Na klavíru zní úryvek nápadně chudě, ve sboru s překvapující plností.

Pro skladatele, který je zvyklý komponovat u klavíru, z toho vyplývá jedno poučení: musí počítat s tím, že oproti klavírnímu zvuku mu ve sboru zazní partitura nápadně sytěji. Nemá-li pak dostatečnou zkušenost se zvukem sboru, může pro něho komponování u klavíru skrývat i určité nebezpečí. Potřebuje-li totiž na nějakém místě — např. z důvodů obsahových — sytější zvuk, může se mu stát, že jsa pod vlivem klavírního zvuku zhustí vertikální hudební sazbu natolik, že na klavíru bude sice ještě stále znít přijatelně (dokonce pro daný obsahový účel bude znít s onou sytostí, kterou tam právě potřebuje), nicméně pro sborový materiál už bude přeplněná, ne-li „přecpaná“.

Pozoruhodný doklad, jak velkou schopností nasytit zvuk disponuje pěvecký sbor, najdeme již u B. Smetany v jeho sborech *Rolnická* a *Píseň na moři*. V obou volí Smetana — s výjimkou některých bezvýznamných zlomků taktu — jako maximum hudební sazby jen čtyřhlas, a přece mu sytost zvuku, které tím dosáhne, plně postačí. Je to tím zajímavější, uvážíme-li, že jde o skladby značně rozsáhlé, u kterých by se skladateli již ze stavebných důvodů jistě hodilo, aby měl k dispozici co možná velké rozdíly — a tím i kontrasty — v této sytosti. Je možné, že tu sehrál úlohu

i Smetanův praktický zřetel, že totiž přihlédl k tehdejší reprodukční úrovni pěveckých těles zvyklých zpívat ve čtyřhlasu, tj. v sazbě, v níž byl běžně psán vlastenecký sborový repertoár. Tím však se nic nemění na věci samé, že příslušné maximum zvukové sytosti zcela postačí pro stavbu těchto relativně velkých celků. (Rolnická trvá 8 minut, Píseň na moři dokonce i 10 minut. Kromě toho využil ovšem Smetana ještě i jiných kontrastů, např. v hlasové poloze apod.)

Srovnání sborového materiálu s klavírním tedy ukazuje, že každý má různou schopnost nasytit zvuk celku. Nazveme tuto schopnost *syťivostí*. Naše zjištění nás pochopitelně přivádí k otázce, zda existují nějaké rozdíly v syťivosti i mezi jednotlivými druhy nástrojového materiálu. Bližší pozorování nám tyto rozdíly potvrzuje. Týkají se především sazby v silné dynamice. Tak se ukazuje, že skupina vyšších dřevěných nástrojů má v této dynamice nápadně menší zvukovou syťivost než skupina smyčců (i sólových). Vyšším smyčcům můžeme, jak známo, svěřit ve forte akord v široké poloze bez obav, že by zněl s nedostatečnou syťivostí. Týž akord bude však ve dřevcích příliš „dřravý“, bude znít prázdně. Potřebujeme-li zvýšit jeho syťivost, je tedy nutné stavět jej v těsné poloze.¹⁾ Pěkný doklad vysoké syťivosti smyčců najdeme ve volné větě Smyčcové serenády Josefa Suka v taktu 17.:

Notový př. 2



Zvukový nápor trojhlasých akordů, svěřených vrchním smyčcům a stavěných vesměs v široké poloze, je překvapující. Tytéž akordy svěřené dřevům by ve srovnání s tím působily mnohem chaběji. (Ještě chaběji by ovšem vyzněly v klavíru.)

Poznamenejme konečně, že syťivost se může měnit podle povahy tzv. sdělovacího materiálu. Jím rozumíme hmotné prostředí, kterým se šíří zvuk od svého zdroje k posluchači. V praxi jde o dva případy: buď se hudba provozuje v sále, v němž jsou přítomni posluchači, nebo jde o výkon mikrofonní. A právě u pěveckého sboru zjišťujeme, že při reprodukci přes mikrofon — zejména u monaurálního příjmu — má často vyšší syťivost než při reprodukci ve velkém sále. Také akord lesních rohů, zejména

¹⁾ Na to upozornil již Rimskij-Korsakov ve svých Základech orchestrace.

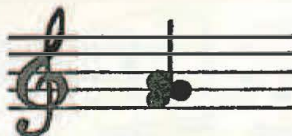
je-li v těsné poloze, mívá přes mikrofon větší sytívanost než v sálu atd. S technickým pokrokem mikrofonního příjmu však tyto rozdíly stále více mizí.

Vcelku lze tedy říci, že jednotlivé druhy zvukového materiálu mají různý stupeň sytívanosti. U pěveckého sboru je tento stupeň dosti vysoký.

Také u druhého jevu charakteristického pro sborový materiál vyjdeme ze zkušenosti: při poslechu sboru zjišťujeme běžně, že disonantním intervalem, např. sekundě (i malé) chybí — třeba ve srovnání s klavírem — potřebná „ostrost“, vycházejí nápadně měkce. Na ostrosti disonance se tedy opět podílí materiál, jinými slovy: „tvrdost“, „disonantnost“ intervalu nezávisí jen na něm samém, ale i na materiálu, ve kterém interval zazní. Také v tomto případě platí, že podobné rozdíly v ostrosti disonancí nalézáme i mezi jednotlivými druhy nástrojového materiálu. Srovnáváme-li po té stránce např. zvuk malé sekundy, zjišťujeme, že někdy zazní ostře: ve dvou trubkách, ve dvou hobojích (hrají-li ve své hlubší nebo aspoň střední poloze), v klavíru. Ostrost tu pozorujeme i při slabší dynamice. Jindy působí též interval nápadně měkčeji: ve dvou flétnách (pochopitelně ne v jejich vyšší poloze), zejména však ve smyčcovém orchestru (např. mezi primy a sekundy, obzvláště hrají-li *con sordini*).

Pěvecký sbor náleží tedy k materiálu, který „tvrdost“ disonancí změkčuje. Položíme-li např. v ženském sboru na sebe tyto dvě velké sekundy:

Notový př. 3



nevznikne žádná nápadná disonantní srážka, celek zazní překvapivě měkce. Naproti tomu na klavíru zní též tónový shluk už tvrději, a to i v slabší dynamice. Stoupá-li dynamika sboru, tvrdost disonance pochopitelně vzrůstá; to však platí pro každý materiál.

Obecně lze říci, že jednotlivé materiály mají různou *disonanční sráživost*.

U pěveckého sboru je tato sráživost překvapivě malá. Opět tedy platí, že skladatel, který je zvyklý komponovat u klavíru, musí počítat s tím, že ve sboru mu disonantní intervaly zazní zdaleka ne s tou tvrdostí, jakou slyší v klavíru. Malá disonantní sráživost sboru je patrně také příčinou, proč ve sboru a capella nevychází větší počet disonancí s dostatečnou zřetelností, ač v nástrojovém materiálu (zejména ovšem v klavíru) by vyšly velmi dobře. To platí, i když sbor zpívá naprosto čistě.

I toto je jev, který je praktikům dobře znám. Z vlastní zkušenosti mohu k tomu uvést jako příklad provedení smíšeného sboru a capella od A. Schönberga, které jsem slyšel v r. 1958 v Kolíně nad Rýnem. Sbor je psán skladatelskou technikou příznačnou pro svého autora a je pochopitelně pln disonancí. Byl proveden menším sborem, jehož členové prý měli

takřka všichni absolutní sluch. Skladatelé, kteří sledovali provedení v partituře, také po výkonu potvrdili, že po intonační stránce zpíval sbor naprosto čistě. Disonance byly tedy správně zazpívány a přesto se, jak mám dosud v živé paměti, nijak výrazně neuplatnily. Bylo sice patrné, že jde o atonální hudbu, avšak v konkrétních disonančních střetnutích značně, až povážlivě nezřetelnou. Vysvětlení této nezřetelnosti je nasnadě: kdyby byly disonanční srážky jednotlivých intervalů dostatečně ostré, jistě by na sebe upozornily. Protože však jim ve sborovém materiálu tato ostrost schází, rozplynou se disonance nevýrazně v ostatním zvuku.

Ukazuje se tedy, že ve sboru a capella má — oproti nástrojové hudbě — *míra disonantnosti hudby určitou horní hranici*, při jejímž překročení se začne zřetelnost disonancí ztrácet, a to i při intonačně dokonalém provedení. S tím dobře souhlasí známý fakt, že moderní tvorba sborů a capella nesahá vcelku k tak velkým harmonickým komplikacím jako tvorba ostatní, především instrumentální. Stačí tu vzpomenout třeba na sbory B. Martinů a porovnat je po této stránce s instrumentální tvorbou téhož autora. U mnohého skladatele tu může hrát úlohu i praktický důvod, že totiž by náročnější harmonické komplikace nebyly pro běžného sborového zpěváka únosné, takže by svůj part nezvládl intonačně. To je jistě důležitá okolnost, zejména právě u nás, kde se až donedávna psaly sbory a capella především pro sdružení více méně amatérská. Nicméně hlavní, rozhodující důvod, proč skladatel harmonické komplikace omezuje, je ten, že ve sborovém zvuku se neuplatní s potřebnou zřetelností.

Otázku disonanční zřetelnosti můžeme jako v minulých případech nadhodit i u nástrojového materiálu. Zkoumáme-li tuto zřetelnost v jeho jednotlivých druzích, zjišťujeme, že je vždy dobře zachována. Přesto však nevystupují disonance všude stejně, je různá jejich jadrnost. Nejjadrněji se uplatní v klavíru a skoro stejně ve skupině dechových nástrojů. Naproti tomu ve smyčcovém orchestru už nevyznívají s takovou břitkostí.

Naše úvaha o pěveckém sboru se pochopitelně týká jen sborů a capella. Účinkují-li se sborem ještě nějaké nástroje (klavír, komorní soubor nebo orchestr), jak je tomu např. v kantátách, starosti s disonanční zřetelností odpadají, neboť disonanční srážky lze svěřit nástrojům. Díky jim pak vychází i značně disonanční hudba s dostatečnou zřetelností. Naproti tomu stupňuje-li skladatel u sboru a capella harmonické komplikace nad únosnou mez, disonantnost hudby — a tím i její harmonická zřetelnost — se vytratí, což jistě znamená přímo zásadní závadu. Partitura je pak zajímavá spíše na pohled, stane se z ní známá „Augenmusik“, hudba pro oči. Skladatel tedy musí vést svou invenci po jiných cestách, což nebývá vždy snadné. Jako příklad hudby, v níž je míra disonantnosti pro sbor a capella ještě únosná, uvádíme na závěr svých úvah tento úsek z Prostého motivu Otakara Ostrčila (op. 21, čís. 3, takt 22 a násl.), psaného pro mužský sbor:

Notový př. 4

žár
 žár se kvý- ši pla- zí
 a z půl- noč- ní dru- hé zas
 stra- ny se le- do- v ý ví- tr,
 žár
 zve- dá,
 z půl- noč- ní stra- ny se ví- tr
 z půl- noč- ní, zve- dá, noč- ní,
 a z půl- noč- ní dru- hé zas
 z půl- stra- ny se le- do- v ý ví tr
 stra- ny le- do- v ý ví- tr se
 zve- dá
 dru- hé zas zas stra- ny se ví- tr

Poslech gramofonové desky, na kterou tuto skladbu natočilo Pěvecké sdružení moravských učitelů, nám to také potvrzuje. Zahrajeme-li však tyto takty na klavír, uplatní se disonance a tím i celá harmonická stránka hudby nápadně jadrněji.